This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

Mus
250
3.5

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY

Mus 250.3.5

Harvard College Library

FROM THE GIFT OF

GORDON ABBOTT

(Class of 1884)

OF BOSTON

FOR FRENCH LITERATURE

LIBRARY

ALBERT SOUBIES & CHARLES MALHERBE

PRÉCIS DE L'HISTOIRE

DE

L'OPÉRA-COMIQUE

PARIS

A. DUPRET, ÉDITEUR

[illegible]

1887

PRÉCIS DE L'HISTOIRE

DE

L'OPÉRA-COMIQUE

Émile Colin. — Imprimerie de Lagny.

ALBERT SOUBIES ET CHARLES MALHERBE

PRÉCIS DE L'HISTOIRE

DE

L'OPÉRA-COMIQUE

PARIS
A. DUPRET, ÉDITEUR
3, RUE DE MÉDICIS, 3

1887

Mus 250.3.5

HARVARD COLLEGE
DEC 15 1910
LIBRARY

Gift of
GORDON ABBOTT

PRÉFACE

Au mois de janvier 1840, on lisait dans la Revue et Gazette musicale :

« *Malgré les obstacles de la saison, les travaux de la salle Favart se poursuivent avec une grande activité. L'architecte et les entrepreneurs rivalisent de zèle pour achever ce monument qui sera, par exception unique à Paris*, à l'abri de toutes chances possibles d'incendie. *La couverture, tout le comble, une grande partie de la charpente, les murs de refend, les escaliers et les planchers sont en fer. Les procédés*

de galvanisation y ont été presque partout appliqués. Ne serait-il pas à souhaiter que des dispositions analogues fussent prises pour tous les monuments publics ? »

Le 25 mai 1887, le feu ruinait de fond en comble cet édifice si bien garanti, et venait ainsi démontrer une fois de plus que toute l'ingéniosité des architectes ne saurait prévaloir contre l'imprudence et le désordre.

A l'heure où l'Opéra-Comique n'est plus qu'une ruine, le souvenir du passé se présente de lui-même à l'esprit ; on revoit ce théâtre brillant, cette salle coquette, et l'on se plaît à relire tout ce qui touche à l'histoire d'une scène que tant de chefs-d'œuvre ont illustrée. L'émotion, causée par le sinistre, a réveillé la curiosité ; on s'inquiète, on

se consulte; on se demande ce que deviendra le prochain théâtre, où il sera et ce qu'il sera; l'idée nous est venue alors de rappeler en quelques pages où l'ancien avait été et ce qu'il avait fait.

Il faut croire que la tâche est moins aisée qu'on ne le supposerait d'abord, puisque nulle histoire complète de l'Opéra-Comique n'a paru jusqu'à ce jour. Nous n'avons que des travaux isolés sur certaines périodes spéciales ou des monographies sommaires dont les auteurs ne se piquent pas toujours de précision. L'un prétend, par exemple, que l'Opéra-Comique se trouvait à la salle Favart en 1838, lors du premier incendie: l'autre donne à cet incendie la date de 1839; celui-ci confond le théâtre Feydeau et le théâtre des Nouveautés; celui-là

inaugure en 1793 la salle Feydeau qui depuis deux ans déjà était livrée au public. Nous nous sommes efforcés d'éclaircir les points obscurs, de démêler la vérité au milieu d'assertions souvent contradictoires, et, comme nous devions citer un grand nombre de dates et de faits, nous avons tâché du moins que le groupement en fût clair et le résumé exact.

PRÉCIS DE L'HISTOIRE

DE

L'OPÉRA-COMIQUE

PREMIÈRE PÉRIODE

AVANT 1718

Une forme d'art, quelle qu'elle soit, ne naît pas brusquement, armée de toutes pièces ; bien au contraire elle dérive de sources parfois très éloignées, progresse lentement, se modifie peu à peu et n'arrive à son complet épanouissement qu'après une série d'épreuves au cours desquelles elle a failli maintes fois disparaître.

Il en est ainsi de l'Opéra-Comi

que. On le pressent déjà dans les soties du moyen âge. Plus tard, aux premiers temps de la Renaissance, on l'entrevoit moins confusément dans ces moralités et farces que jouaient les clercs de la Basoche, avec accompagnement de trompettes, hautbois, bassons et timbales. Il apparaît mieux encore au XVIIe siècle, sous la forme de ces *comédies de chansons* ou *à chansons* qui s'exécutaient aux deux célèbres foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent. Il se développe enfin au XVIIIe siècle, où il revêt son véritable caractère et peut se définir, un mélange aimable de la comédie française parlée et de la comédie italienne chantée.

On pourrait difficilement assigner une date précise à l'ouverture d'un théâtre régulier d'opéra-comique. Les frères Alard, le nom le plus ancien que l'on trouve à citer dans les

annales des foires Saint-Germain et Saint-Laurent, possédaient depuis 1678 un *jeu;* c'est ainsi qu'on désignait l'exploitation théâtrale qui se faisait dans les *loges* de la foire, ou emplacements concédés à bail. Charles Alard, seul directeur jusqu'en 1699, s'associa avec la veuve Maurice de 1700 à 1706, redevint maître unique de 1706 à 1710, et enfin se réassocia avec le sieur Lalauze en 1711, peu de temps avant sa mort. Dans cette *loge* on représentait le plus souvent des comédies, des farces, des divertissements qui le disputaient aux simples exercices de cordes et tours d'acrobatie. Or, en 1710 fut représentée une parodie d'*Alceste*, avec chœurs, duos, airs et danses ; n'était-ce pas là, en vérité, comme un embryon d'opéra-comique?

Pendant ce temps, la veuve Maurice avait exploité seule une loge

de 1707 à 1709, époque où elle s'était retirée, cédant son bail à Jean Levesque, sieur de Bellegarde et Eustache Desguerrois. Ceux-ci, peu propres à ces sortes d'entreprises, avaient aussitôt confié la direction de la troupe à Catherine Vanderbeck, femme en premières noces d'Etienne Baron, et en secondes noces de Pierre Charretier de Baune, et justement fille de la veuve Maurice, leur venderesse.

Cette dame Catherine, qui paraît avoir eu le double goût des affaires et des procès, demeura seule en titre dès 1711, adjoignit à son personnel celui de Nivelon, tombé en déconfiture à la foire Saint-Laurent, et, par une convention du 21 août 1713, s'associa avec le sieur Saint-Edme : étrange association du reste, car chacun administrait de son côté, elle, au théâtre intitulé *Nouvel Opéra-Comique de Baxter et Sau-*

rin, lui au théâtre intitulé *Nouve Opéra-Comique de Dominique* ; ces noms étaient ceux d'acteurs célèbres de l'époque.

En 1715, la société Baron-Saint-Edme est rompue ; en 1716, elle renaît, après versement à l'Opéra de 25,000 livres comme privilége d'exploitation ; en 1717, nouvelle rupture ; en 1718, nouvelle association qui, cette fois, aboutit à la ruine. Il avait fallu soutenir les attaques de la Comédie-Française qui se prétendait lésée dans ses intérêts, et la perte du procès eut pour conséquence, à la fin de 1718, la fermeture immédiate et brutale du malheureux théâtre.

Dans cette période un peu confuse, il convient de mentionner la première pièce à qui son auteur ait donné la qualification d'*opéra-comique* ; c'était une parodie de *Télémaque*, écrite par Le Sage, l'auteur de

Gil Blas, et mise en musique par Gilliers, violoniste de la Comédie-Française (1715). L'orchestre se composait de huit violons, une contrebasse, une flûte, un hautbois, un basson et deux cors. Remarquons en outre qu'à partir de cette époque jusqu'à celle de sa constitution définitive, l'histoire de l'Opéra-Comique se confond avec le récit des luttes misérables qu'il dut soutenir contre ses aînés, garantis par des privilèges et jaloux de les faire respecter, savoir : l'Opéra, qui voulait lui interdire le chant, la Comédie-Française qui prétendait lui couper la parole, et la Comédie-Italienne qui lui disputait même la pantomime. Cette triple coalition suffit à attester le succès qui, dès la première heure, avait accueilli ces spectacles de foire où s'essayait la verve de nos auteurs comiques.

DEUXIÈME PÉRIODE

1718-1745

Au bout de trois années de silence, un sieur Lalauze obtient le privilège d'exploitation au prix d'une redevance annuelle de 35,000 livres à l'Opéra. Il est dépossédé par un rival, le sieur Francisque, qui succombe à son tour. Après une nouvelle interruption, un sieur Honoré tente la fortune et remporte quelques succès d'abord, notamment avec une pièce mêlée de chant et de danse, *les Pèlerins de la Mecque*, qui arrive à quatre-vingts représentations de suite ; mais il se voit obligé en 1727 de passer la main, c'est-à-dire de céder le reste de son bail à Boizard de Pontau.

La direction Pontau dura seize ans, ou plus exactement quinze, car

le bail fut donné en 1732 au sieur Mayer, dit de Vienne, qui le rendit à la fin de l'année. Elle compte à son actif quelques succès que l'on doit rappeler : le 30 juin 1728, *Achmet et Almanzine*, pièce composée par Le Sage, Fuzelier et d'Orneval, et jouée sans interruption, les uns disent soixante-huit fois, les autres cent-vingt-cinq ; le 22 mars 1734, *les Deux Jumelles*, première œuvre d'un auteur qui devait devenir célèbre et alimenter la scène pendant une assez longue période, Favart ; le 20 février 1741, *la Chercheuse d'esprit*, son meilleur ouvrage, et l'un des modèles du genre vaudeville, car la partie musicale se bornait à des airs connus.

Mais la faveur toujours croissante du public excita de nouveau la jalousie des théâtres privilégiés; les intrigues recommencèrent comme vingt-sept années auparavant, et le

résultat de ces attaques aussi injustes que violentes fut la suppression de l'Opéra-Comique, dirigé en 1743 par le sieur Monnet, successeur de Pontau, et en 1744 par le sieur Berger, successeur de Monnet.

Jusqu'à cette époque, l'Opéra-Comique reste encore dans ce qu'on pourrait appeler sa période d'incubation ; il semble hésiter entre deux courants qui l'entraînent l'un vers le *parlé*, l'autre vers le *chanté* ; de toute façon la musique garde un rôle accessoire. M. Arthur Heulhard, dont le spirituel et érudit ouvrage sur *la Foire Saint-Laurent* nous a servi de guide pour tout ce qui concerne ces premières périodes, a très exactement défini les divers genres entre lesquels s'est partagé tour à tour l'Opéra-Comique ; nous ne pouvons mieux faire que de lui emprunter cette classification caractéristique :

L'opéra-comique purement en *vaudevilles*, à *la muette*, en *écriteaux* (1) ;

(1) Ces deux derniers procédés avaient été inventés par l'ingéniosité des directeurs, pour échapper à la jalousie des théâtres privilégiés qui voyaient dans le moindre dialogue parlé, dans le moindre couplet chanté, une atteinte à leurs droits.

Avant d'entrer en scène, chaque acteur plaçait ses répliques dans sa poche droite, sous forme de cartons roulés; il les tirait au fur et à mesure, les déployait devant lui, et les passait dans sa poche gauche, quand le public en avait pris connaissance. C'était ce qu'on appelait *jouer à la muette*.

Le jeu des *écriteaux* n'était pas moins compliqué. « Ces écriteaux étaient une espèce de cartouche de toile roulé sur un bâton, et dans lequel était écrit en gros caractères le couplet, avec le nom du personnage qui aurait dû le chanter. L'écriteau descendait du cintre et était porté par deux enfants habillés en amours qui le tenaient en support. Les enfants, suspendus en l'air par le moyen de contre-poids, déroulaient l'écriteau; l'orchestre jouait aussitôt l'air du couplet, et donnait le ton aux spectateurs qui chantaient eux-mêmes ce qu'ils voyaient écrit, pendant que les acteurs y accommodaient leurs gestes. » Arthur Heulhard, *La foire Saint-Laurent*).

L'opéra-comique *en vaudevilles chantés par les acteurs* sur des timbres populaires;

L'opéra-comique *en vaudevilles, avec introduction de musique nouvelle;*

L'opéra-comique mixte, *en prose et en vaudevilles*, son avant-dernière forme;

L'opéra-comique avec son acception actuelle, c'est-à-dire *avec musique nouvelle*, duos, trios, ensembles, chœurs, etc.

Ces définitions montrent bien la part restreinte réservée encore à la musique en 1744; peut-être était-elle suffisante pour l'invention des compositeurs du temps; peut-être les ressources primitives de l'orchestre gênaient-elles son essor; d'une manière générale, elle ressemblait fort à ce qu'elle était naguère dans nos *vaudevilles*, selon le sens nouveau du mot, et à ce qu'elle est

encore aujourd'hui dans ces pièces d'actualité intitulées *Revues*.

TROISIÈME PÉRIODE

1745-1762

On put croire alors que la partie était définitivement perdue. De 1745 à 1752 en effet, pendant sept années, l'éclipse fut complète; les théâtres de la foire ne donnaient plus que quelques ballets et pièces à couplets, sans esprit, sans goût, indignes du nom même d'œuvres d'art. L'intelligence et la persévérance d'un des anciens directeurs eurent raison pourtant de toutes les oppositions et finirent par triompher. Monnet, homme actif et ordonné, réorganisa son théâtre, construisit à la foire Saint-Germain une salle luxueuse, se refit une troupe, un orchestre, un répertoire,

et le 3 février 1752 l'Opéra-Comique renaissait avec un prologue de Fleury, intitulé *le Retour favorable.*

A cette époque les librettistes attitrés s'appellent Favart, Vadé, le même que Voltaire qualifiait de polisson, et qui n'en était pas moins homme d'esprit, Anseaume, Sedaine. Des compositeurs nouveaux surgissent et commencent à établir leur réputation, Dauvergne, Duni, Philidor, et, un peu après, Monsigny. L'orchestre a pris d'ailleurs une force relative qui permet à l'imagination des musiciens de se développer plus à l'aise ; il compte maintenant dix-huit instruments en moyenne, savoir : violons, alto, violoncelle, contrebasse, hautbois, bassons, cors et cors de chasse, trompettes et timbales. Un batteur de mesure les dirige. La troupe est composée d'artistes dont le souvenir

n'a pas entièrement disparu, car on y rencontre Laruette, qui a laissé son nom à un emploi. Enfin un maître de ballet émérite, le célèbre Noverre, donne à la partie chorégraphique un éclat et un relief inconnus jusqu'alors dans les théâtres forains.

De tels éléments devaient amener le succès; il vint en effet avec *les Troqueurs* (30 juillet 1753) qui, grâce à l'importance de la musique écrite par Dauvergne, peuvent passer pour un des types de l'ancien opéra-comique; avec *le Mariage par escalade*, de Favart (11 septembre 1756), et surtout avec *le Peintre amoureux de son modèle* (26 juillet 1757), paroles d'Anseaume, musique de Duni, et le premier ouvrage de ce compositeur aimable qui, pendant les treize années suivantes, ne devait pas donner moins de dix-huit opéras-comiques ou *comédies*

à ariettes, comme on disait alors volontiers.

Plus habile que ses prédécesseurs, Monnet avait fait fortune. Il se retira vers la fin de 1757, laissant une part de ses fonds dans l'exploitation, et c'est un syndicat composé des sieurs Corby, Moët, Deshesses et Favart, qui se chargea de la direction. La chance continua d'ailleurs à se montrer favorable, et il nous faut citer pour cette période : Duni, avec *Nina et Lindor* (9 septembre 1758), *l'Ile des Fous* (27 septembre 1760) ; Monsigny, avec *les Aveux indiscrets* (7 février 1759), *On ne s'avise jamais de tout* (14 septembre 1761) ; Philidor, avec *Blaise le Savetier* (9 mars 1759), *le Soldat magicien* (14 août 1760), *le Maréchal ferrant* (22 août 1761), *le Jardinier et son Seigneur* (18 février 1761).

Alors se produisit dans l'histoire

de l'Opéra-Comique un événement heureux et décisif. On sait que la concurrence ne lui avait pas fait défaut depuis son origine. Les acteurs italiens, chassés de France brusquement par Louis XIV en 1697, avaient reparu presque aussitôt après sa mort et obtenu du Régent, en 1716, l'autorisation de jouer, d'abord au Palais-Royal où ils alternaient avec l'Opéra, puis à l'Hôtel de Bourgogne. Ils se constituaient en société sous le titre de Comédie-Italienne le 27 octobre 1719, et, forts de leurs privilèges, commençaient à lutter contre l'Opéra-Comique naissant, tout en n'exploitant qu'un répertoire d'où la musique était absente. Le 4 octobre 1746, la représentation de *la serva Padrona*, de Pergolèse, vint modifier le genre adopté jusque-là, car le succès fut tel qu'il eut une action directe sur le talent et la manière de nos compositeurs.

Ce chef-d'œuvre montrait des qualités de charme et d'esprit qui ne pouvaient passer inaperçues, et la science musicale que son auteur y avait déployée s'imposait non seulement à l'admiration, mais encore à l'imitation de tous ceux qui voulaient désormais aborder le théâtre.

L'arrivée de nouveaux bouffons italiens en 1752, au moment où les efforts de Monnet ressuscitaient l'Opéra-Comique, ne fit qu'accentuer plus encore ce mouvement artistique. Il y eut concurrence; l'opinion publique s'en émut, et l'on vit naître une querelle de plume où les uns tenaient pour la musique nationale, les autres pour la musique étrangère. C'est le temps où Jean-Jacques Rousseau déraisonnait à plaisir, prétendant démontrer « qu'il n'y a ni mesure ni mélo-« die dans la musique française, « parce que la langue n'en est pas

« susceptible, que le chant français « n'est qu'un aboiement continuel, « insupportable à toute oreille non « prévenue, que l'harmonie en est « brute, sans expression, que les « airs français ne sont pas des airs », et il soutenait pour conclure « que « les Français n'ont point de mu- « sique et n'en peuvent avoir, ou « que, si jamais ils en ont, ce sera « *tant pis pour eux.* »

De telles polémiques aboutissent généralement à des concessions réciproques qui permettent de trouver un moyen terme. Retrempé dans la source italienne, l'opéra-comique se perfectionna; il prit en quelque sorte plus de corps; les duos, trios et ensembles reçurent un développement musical inusité. Désormais la concurrence n'était plus profitable à personne et les genres devaient tendre à se fondre; c'est ce qui arriva en 1762. Une

ordonnance du Roi réunit les deux théâtres en un seul sous la dénomination de *Comédie-Italienne;* une phase nouvelle commençait pour l'Opéra-Comique.

QUATRIÈME PÉRIODE

1762-1783

(Salle de l'hôtel de Bourgogne).

Jusqu'ici nous n'avons pas eu à nous occuper du local où se donnaient les représentations. L'Opéra-Comique est né sur un champ de foire, et il eut pour première scène les tréteaux d'une baraque en plein vent. Le théâtre était entièrement de bois et le luxe de la salle avait pour limites obligées les ressources généralement modestes de l'exploitation. Parfois cependant la magnificence d'un directeur s'y donnait

carrière, comme on le vit avec Monnet qui dépensa bel et bien 45.000 livres en constructions. Mais, si ornées qu'elles fussent, ces constructions gardaient un caractère provisoire; non seulement elles étaient plus que toute autre une proie facile pour l'incendie, mais encore elles étaient à la merci de maints privilèges et concessions qu'un simple caprice suffisait à retirer.

C'est ainsi pourtant que vécut l'Opéra-Comique jusqu'en 1762. Les représentations étaient foraines, c'est-à-dire se donnaient dans les deux principales foires de Paris : la foire Saint-Laurent, qui se tenait boulevard du Nord, entre le faubourg Saint-Denis et le faubourg Saint-Laurent; la foire Saint-Germain, qui se tenait de l'autre côté de la Seine, dans le faubourg Saint-Germain. La première avait lieu, à

quelques variantes près, pendant les mois de février, mars et avril; la seconde pendant les mois de juillet, août et septembre. C'était ce que nous appellerions aujourd'hui une saison d'hiver et une saison d'été.

Or, en 1762, l'Opéra-Comique cesse de se promener d'un endroit à l'autre ; notons qu'il reste toujours tributaire de l'Opéra, soumis à une redevance annuelle qu'on arrête définitivement en 1767 à la somme de 40.490 livres ; mais désormais il est, pour ainsi dire, dans ses meubles. Devenu, de par le Roi, *Comédie-Italienne*, il s'établit dans le palais modeste que cette dernière tenait du Régent, depuis 1716, l'Hôtel de Bourgogne situé rue Française et rue Mauconseil. C'est dans cette salle renommée à plus d'un titre, car elle avait au siècle précédent servi de berceau à la Co-

médie-Française, qu'il grandit et prospéra de 1762 à 1783.

Le théâtre était alors régi par les artistes réunis en société, soit quinze acteurs et treize actrices, qui pour la plupart appartenaient à l'ancienne Comédie-Italienne: Carlin, de Hesse, Rochard, Caillot, Mmes Favart, Piccinelli, Villette; cinq seulement venaient de l'Opéra-Comique, et furent, comme on disait alors, incorporés, Clairval, Laruette, Oudinot, Mlles Nessel et Deschamps. Plus tard la troupe s'augmenta, et il convient de nommer, parmi les nouvelles recrues, Trial, Chenard, Nainville, Narbonne, Mmes Laruette, Trial, Dugazon, Desglands.

Le spectacle d'inauguration avait lieu le 3 février 1762 avec un à-propos intitulé *la Nouvelle troupe*, et deux anciennes pièces, *Blaise le savetier*, de Sedaine et Philidor, et *On ne s'avise jamais de tout*, de Se-

daine et Monsigny. Pour les paroles, Sedaine, Anseaume, et bientôt Marmontel, pour la musique, Philidor, Monsigny et Duni étaient les fournisseurs à la mode ; un maître allait surgir qui devait les éclipser et contribuer pendant de longues années à l'éclat de la nouvelle scène, Grétry.

La composition de l'orchestre ne s'est pas sensiblement modifiée; les critiques du temps continuent à discuter plus âprement la valeur des poèmes que celles des partitions. Cependant le souci de l'harmonie et surtout de l'expression dramatique commence à donner à la partie musicale un relief spécial : ce n'est déjà plus la *comédie à ariettes,* dont la qualification persiste malgré la présence des ensembles et des chœurs, et l'on peut dire que cette période marque l'apogée de l'Opéra-Comique en sa seconde manière.

L'énumération suivante le prouve, car presque toutes ces œuvres ont été, depuis, l'objet de nombreuses reprises :

De Monsigny : *le Roi et le Fermier* (22 novembre 1762), *Rose et Colas* (8 mars 1764), *Aline, reine de Golconde* (15 avril 1766), *le Déserteur* (6 mars 1769), *Félix ou l'Enfant trouvé* (24 novembre 1777).

De Duni : *les Deux Chasseurs et la Laitière* (23 juillet 1763), *la Clochette* (14 juillet 1766), *les Sabots* (26 octobre 1768).

De Philidor : *le Sorcier* (2 janvier 1764), *Tom Jones* (27 février 1765).

De Grétry : *le Huron* (20 août 1769), *Lucile* (5 janvier 1769), *le Tableau parlant* (20 septembre 1768), *les Deux avares* (6 décembre 1770), *Zémire et Azor* (16 décembre 1771), *le Magnifique* (4 mars 1773), *la Fausse Magie* (1er février 1775).

Lors de la fusion des deux troupes en 1762, l'opinion publique estimait, et Bachaumont l'indique dans ses Mémoires, qu'un élément absorberait l'autre, c'est-à-dire que le genre italien triompherait du genre français; le contraire se produisit et la verve de nos auteurs créa un irrésistible courant.

Dès le mois d'avril 1769, la Comédie-Italienne ne conserva plus que les acteurs chanteurs; plus tard les préférences de la foule reçurent une sorte de sanction avec les lettres patentes du 31 mars 1780 qui substituaient au nom de *Comédie Italienne* celui d'*Opéra-Comique* (1); enfin le 4 avril 1783, l'Hôtel de Bourgogne était abandonné: le

(1) Mais l'usage ancien prévalut pendant plusieurs années encore. Les Almanachs des spectacles, source précieuse, car c'est à quelques égards un miroir où se reflètent les habitudes artistiques de l'époque, nous montrent le peu de fixité des dénominations adoptées.

vieux bâtiment ne répondait plus aux besoins du répertoire et du public; il paraissait trop petit, mal aménagé; le succès toujours croissant avait permis aux artistes de se faire construire une salle nouvelle et digne d'eux.

Jusqu'en 1762 le théâtre prend le nom de l'endroit où il fonctionne, *Théâtre de la Foire Saint-Germain, Théâtre de la Foire Saint-Laurent*, et aussi d'*Opéra-Comique*, comme en font foi une affiche de 1724, et un billet de spectacle de 1754, reproduits par M. Heulhard dans l'ouvrage cité plus haut et dans sa biographie de Monnet.

Lors de l'installation à l'Hôtel de Bourgogne (1762), il devient *Comédie-Italienne* ou *Théâtre-Italien*.

Après la construction de la salle Favart (1783), il s'appelle encore tantôt *Théâtre-Italien*, bien que l'élément italien diminue au point de disparaître tout à fait, tantôt *Théâtre de la rue Favart*, tantôt, comme en 1794, *Théâtre de l'Opéra-Comique national*.

Cette dernière dénomination n'est définitivement adoptée par tous qu'en 1801.

CINQUIÈME PÉRIODE

1783-1801

(Première salle Favart).

Le monument construit par l'architecte Heurtier s'élevait sur les terrains de l'Hôtel de Choiseul, entre les rues Favart et Marivaux, à côté du boulevard qui depuis, et en souvenir de l'ancienne Comédie-Italienne, prit justement le nom de boulevard des Italiens. Par son aspect général, ce théâtre présentait quelque analogie avec celui que sur le même emplacement le feu vient de détruire. Il pouvait contenir à peu près le même nombre de spectateurs, environ dix-huit cents. De hautes colonnes ornaient son péristyle, et la façade regardait déjà le côté opposé au boulevard, cela pour une

raison d'amour-propre que M. Pougin a rappelée dans son intéressant *Dictionnaire des théâtres*. Les acteurs du boulevard étaient l'objet de ce dédain spécial qui, de nos jours, se manifeste pour les acteurs de province. Pour mieux accuser la différence, les sociétaires tournèrent donc le dos au boulevard, laissant ainsi entendre au public qu'il ne fallait pas confondre.

Ils étaient des personnages, en effet; ils s'administraient eux-mêmes, gérant en commun leur société ; ils avaient maintenant un orchestre présentable, savoir : seize violons, deux altos, six violoncelles, deux contrebasses, trois flûtes, un hautbois, deux bassons et deux cors. Enfin, ils comptaient dans leurs rangs des sujets de premier ordre : parmi les anciens, Clairval, Trial, Laruette, Favart, Narbonne, Chenard, Mme Dugazon ; parmi les

nouveaux, Michu, Solié, Dorsonville, Philippe, Thomassin, Dufresnoy, Minier, Mmes Desforges, Gonthier et Desbrosses.

Ils inaugurèrent leur salle le 28 avril 1783 et la fortune leur sourit bientôt grâce à deux chefs-d'œuvre de Grétry, *l'Epreuve villageoise* (24 juin 1784) et *Richard Cœur de Lion* (21 octobre 1784); mais au bout de quelques années, l'inévitable concurrence, fille du succès, reparut.

Un coiffeur de la reine Marie-Antoinette, Léonard Autié, obtint, par la protection de son auguste cliente, un nouveau privilège d'opéra italien. Il s'associa avec le célèbre violoniste Viotti, qui confia la partie musicale à un jeune Italien, récemment venu en France, Cherubini, et réussit à organiser une troupe remarquable. On chanta ainsi:

Du 26 janvier au 23 décembre 1789, à la salle des Tuileries concédée pour la circonstance, grâce à la protection spéciale du frère de Sa Majesté ;

Du 10 janvier 1790 au 1er janvier 1791, au théâtre des Variétés de la foire Saint-Germain ;

A partir du 16 janvier 1791 dans un théâtre nouveau, bâti par les architectes Legrand et Molinos, au n° 19 de la rue Feydeau (1).

On devait exploiter quatre genres : l'opéra-comique français, l'opéra italien, la comédie et le vaudeville ; mais les trois derniers furent vite

(1) Les dénominations variées ne lui manquèrent pas plus qu'à son rival, l'Opéra-Comique. Il est tour à tour *Théâtre de Monsieur*, jusqu'à 1791, puis *Théâtre de la salle Feydeau* et même *Théâtre lyrique national* (voir l'Almanach de 1800). Cette appellation, que nous rencontrons pour la première fois, nous a paru trop caractéristique pour ne pas être notée ici.

délaissés. Les graves événements politiques qui se passaient en France éloignèrent les derniers Italiens de la troupe, et le théâtre de la rue Feydeau lutta plus directement contre le théâtre de la rue Favart, jouant les mêmes pièces, et poussant le raffinement jusqu'à faire traiter un sujet analogue par des compositeurs différents. Lisez plutôt :

SALLE FAVART	SALLE FEYDEAU
Paul et Virginie (KREUTZER) 15 janvier 1791.	*Paul et Virginie* (LESUEUR) 13 janvier 1794.
Lodoïska (KREUTZER) 1er août 1791.	*Lodoïska* (CHERUBINI) 18 juillet 1791.
Roméo et Juliette (DALAYRAC) 6 juillet 1792.	*Roméo et Juliette* (STEIBELT) 10 septembre 1793.
La Caverne (MEHUL) 4 décembre 1795.	*La Caverne* (LESUEUR) 15 février 1793.

Cette concurrence artistique fait penser à celle qui s'est produite de notre temps entre l'Opéra-Comique et le Théâtre-Lyrique. Si l'on voulait préciser les points de comparaison, on remarquerait que la salle Favart joua plutôt le rôle de l'Opéra-Comique et la salle Feydeau celui du Théâtre-Lyrique. Héritier direct de la Comédie-Italienne, Favart n'abandonnait pas la tradition et montait des ouvrages légers, *les Brouilleries*, de Berton (1790), *Camille*, de Dalayrac (1791), *Cécile et Julien*, de Trial (1792), *Ambroise ou voilà ma journée*, de Dalayrac (1793), *Phrosine et Mélidor*, de Mehul (1794), *la Famille américaine*, de Dalayrac (1796), *Lisbeth*, de Grétry (1797), *Montano et Stéphanie*, de Berton (1799). Au contraire Feydeau, plus moderne, plus hardi, tendait à aborder les sujets sérieux et à se rapprocher de l'opéra, avec *Lo-*

doïska, de Cherubini (1791), *Stratonice,* de Mehul (1792), *Télémaque,* de Lesueur (1796), *Médée,* de Cherubini (1797), *Ariodant,* de Mehul (1799).

Tous ces titres dispensent d'un long commentaire et prouvent assez qu'une évolution se produisait dans le genre de l'opéra-comique. Le cadre s'élargissait; l'ariette était devenue un air, et, malgré le trouble de ces temps qui marquaient la fin d'un régime séculaire, et l'avènement d'un nouvel ordre de choses, malgré le bruit des émeutes, malgré le sang versé sur l'échafaud et sur les champs de bataille, des maîtres appliquaient leur génie à développer un art charmant dont l'éclat rejaillissait sur la patrie.

SIXIÈME PÉRIODE

1801-1824

Ce qui était arrivé une première fois en 1762 se produit une seconde en 1801 ; les ennemis deviennent des alliés et la rivalité disparaît. Par un acte du 7 thermidor an IX les deux troupes fusionnent et composent ainsi une admirable réunion de talents : du côté des hommes, Martin, Elleviou, Chenard, Gavaudan, Solié, Dozainville, Philippe, Saint-Aubin, Gaveaux, etc. ; du côté des femmes, Mmes Dugazon, Gavaudan, Scio, Gaveaux, Auvray, Desbrosses, Saint-Aubin. Les artistes, comme par le passé, sont constitués en société ; ils forment une sorte de république, et adoptent le titre officiel d'*Opéra-Comique*, qui ne disparaîtra plus maintenant, en dépit des change-

ments d'installations et de directions. C'est à Feydeau, qu'on a ouvert le 16 septembre 1801 ; en juillet 1804 on fait une halte à Favart, et l'année suivante on revient encore une fois à Feydeau. Le succès d'ailleurs se montre fidèle, avec *une Folie*, de Méhul (4 avril 1802), *Ma tante Aurore*, de Boïeldieu (13 janvier 1803); *Aline, reine des Golconde*, de Berton (2 septembre 1803).

Les jours de liberté sont désormais comptés; l'influence du Premier Consul commence à se faire sentir et sa main toute-puissante impose une nouvelle combinaison. L'Opéra-Comique, jadis humble vassal et tributaire, devient à son tour un maître armé de privilèges, comme l'Opéra; mais en échange il se voit soumis, par un décret du 6 frimaire an XI, à la surveillance d'un surintendant. En 1804, c'est M. Fontaine de Cramayel; en 1805,

c'est M. Auguste de Talleyrand. Le théâtre est classé, ses artistes deviennent les comédiens de l'Empereur, comme ils deviendront, avec la Restauration, les comédiens du Roi.

A cette période qu'on pourrait appeler officielle, correspond, si l'on étudie le caractère général du répertoire, non pas un mouvement de recul, mais un retour vers la simplicité, la grâce et la sensibilité. Pendant la Révolution, le ton s'était manifestement haussé ; un besoin de grandeur possédait les esprits, et l'on se complaisait dans l'exagération du genre héroïque. Mais, comme on l'a fait justement observer, « à part Mehul créant son sublime *Joseph* qui renouait la filiation de son style, interrompu un instant par *l'Irato*, l'Empire nous offrira comme particularité la plus remarquable, dans l'opéra-comique, la reprise à peu

près totale des œuvres antérieures à la Révolution », par exemple *le Déserteur*, *Richard Cœur de Lion*, *le Roi et le Fermier*, *le Huron*, et non seulement les ouvrages de Grétry et de Monsigny, mais ceux mêmes de Philidor et de Duni. Le compositeur à la mode s'appelle Nicolo; il triomphe avec *les Rendez-vous bourgeois* (9 mai 1807), *Cendrillon* (22 février 1810), *le Billet de Loterie* (14 septembre 1811), *Joconde* (28 février 1814), *Jeannot et Colin* (17 octobre 1814). Mais déjà grandissent à ses côtés des maîtres dont la renommée devait dépasser la sienne et qui resteront en effet l'honneur de l'école française. C'est Boïeldieu, qui, revenu de Russie, donne coup sur coup, et toujours avec succès *Jean de Paris* (4 avril 1812), *le Nouveau Seigneur du village* (29 juin 1813), *la Fête du village voisin* (5 mars

1816), *le Petit Chaperon rouge* (30 juin 1818), *les Voitures versées* (29 avril 1820). C'est Hérold, qui s'impose à l'attention par *la Clochette* (18 octobre 1817). C'est Auber enfin qui débute par *le Séjour militaire* (27 février 1813), *le Testament ou les Billets doux* (18 septembre 1819), et commence avec *la Bergère châtelaine* (27 janvier 1820) la série de ses victoires. Après un temps d'arrêt, c'est une nouvelle marche en avant qui se dessine, et ce progrès continu nous mène graduellement jusqu'à l'entrée d'une époque mieux connue de tous, car elle est presque contemporaine.

SEPTIÈME PÉRIODE

1824-1829

(Salle Feydeau).

Par un singulier contraste, tandis que l'Opéra-Comique prospérait au

point de vue artistique, grâce au talent des compositeurs, il périclitait au point de vue matériel, grâce à la maladresse des administrateurs. Les sociétaires étaient alors Martin, Ponchard, Huet, Dazancourt, Vizentini, Lemonnier, Mmes Pradher, Rigaut, Desbrosses, Belmont, Lemonnier, Paul et Boulanger. Ils auraient dû gérer convenablement leurs intérêts; mais ils se heurtaient aux caprices, aux exigences des divers gentilshommes que le roi désignait pour les surveiller. Las de lutter, ils préférèrent abdiquer leur liberté, et, pour échapper à la ruine, se décharger de toute responsabilité administrative. Ils demandaient un maître, ils l'eurent en la personne du duc d'Aumont, qui délégua ses pouvoirs au fameux dramaturge Guilbert de Pixérécourt (30 mars 1824).

Ce directeur improvisé fit monter les recettes grâce au triple succès du

Maçon, d'Auber (3 mai 1825), de *la Dame Blanche*, de Boïeldieu (10 décembre de la même année) et de *Marie*, d'Hérold (12 août 1826). Mais son omnipotence et ses singulières dépenses *secrètes* (cadeaux aux personnes influentes et aux artistes dont on voulait gagner les bonnes grâces, etc.), mécontentèrent les sociétaires et Pixérécourt dut quitter la place en 1827.

Le colonel Ducis recueillit sa succession. Aidé ou plutôt gêné par le banquier Boursault dont il lui avait fallu subir les conditions léonines pour obtenir les fonds nécessaires à l'exploitation, il ne put que se débattre au milieu de ses créanciers et aboutit à la faillite. Le 12 avril 1829, le théâtre Feydeau ferma ses portes qui ne devaient plus se rouvrir, car il fut démoli bientôt après pour cause de vétusté.

HUITIÈME PÉRIODE

1829-1832

(Salle Ventadour).

Après une semaine d'interruption, l'Opéra-Comique se transporta dans la salle Ventadour que l'administration lui avait destinée, puisque la salle Feydeau menaçait ruine et que la salle Favart avait été concédée à une troupe italienne. L'ouverture eut lieu le lundi de Pâques, 20 avril 1829, avec une reprise de *la Fiancée*. d'Auber, et, chose curieuse, les plaintes furent à peu près générales; on blâmait le quartier choisi qu'on trouvait peu central; on se plaignait de la disposition de la salle et de ses dimensions peu en rapport avec le genre exploité, et les critiques se traduisaient naturellement par une baisse de recettes et des

pertes d'argent. Deux œuvres de premier ordre datent pourtant de cette période malheureuse, *Fra Diavolo*, d'Auber (28 janvier 1830) et *Zampa*, d'Hérold (3 mai 1831); elles ne suffirent pas à sauver l'entreprise.

Ducis avait disparu dès le 15 juin 1830; survient la révolution de juillet, fermeture; au mois d'août, Singier, ancien directeur des théâtres de Lyon, essaye d'administrer, mais il faut faire à la salle de notables réparations et modifications, nouvelle fermeture; au mois d'août, il doit se retirer, nouvelle fermeture; le 8 octobre 1831, Lubbert le remplace et succombe à son tour, nouvelle fermeture; au mois de janvier 1832, Laurent tente l'aventure, survient le choléra, nouvelle fermeture; c'était la sixième en l'espace de moins de quatre années.

NEUVIÈME PÉRIODE

1832-1840

(Salle des Nouveautés).

La situation devenait critique; pour en sortir, les artistes se reconstituèrent en societé et choisirent comme gérant Paul Dutreich. La salle Ventadour leur avait été funeste; ils l'abandonnèrent à son malheureux sort qui la livra à des spectacles variés, au drame, et en dernier lieu au genre italien, source de profits au commencement, cause de ruine à la fin.

Justement une salle se trouvait vacante place de la Bourse. Inaugurée le 1er mai 1827, elle avait clos ses représentations, le 15 février 1832, après avoir exploité un peu tous les genres, et même la musique. C'était le théâtre des Nou-

veautés qui devint plus tard le Vaudeville. Ses portes se rouvrirent, le 22 septembre 1832 avec *le Maçon* et *les Voitures versées,* et la fortune longtemps contraire revint enfin, grâce au *Pré-aux-Clercs* d'Hérold (15 décembre 1832). L'Opéra-Comique allait toucher au port.

Dès 1834, la Société Dutreich fut dissoute, et un véritable directeur, Crosnier, put se risquer à gérer l'affaire qui, entre ses mains habiles, ne tarda pas à redevenir excellente. Auber, Adam, Halévy, lui facilitaient d'ailleurs la tâche, avec *Lestocq* (24 mai 1834), *le Chalet* (25 septembre 1834), *le Cheval de Bronze* (23 mars 1835), *l'Eclair* (30 décembre 1835), *le Postillon de Longjumeau* (13 octobre 1836), *l'Ambassadrice* (21 décembre 1836), *le Domino noir* (2 décembre 1837), *le Brasseur de Preston* (31 décembre 1838). N'oublions pas non plus le

concours d'interprètes tels que Chollet, Roger, Féréol, Mmes Casimir, Damoreau, Prévost et Lavoye.

Alors une circonstance imprévue ramena l'Opéra-Comique sur l'emplacement occupé par lui, au siècle dernier. La salle Favart qu'il avait quittée en 1801 pour la salle Feydeau, était aux mains d'une troupe italienne, lorsqu'un incendie la consuma dans la nuit du 13 au 14 janvier 1838, après une représentation de *Don Giovanni*. Elle fut reconstruite aussitôt d'après les plans de l'architecte Carpentier, et Crosnier ne perdit pas cette excellente occasion d'échanger sa petite salle de la Bourse contre la spacieuse salle Favart.

DIXIÈME PÉRIODE

1840-1887

(Seconde salle Favart).

La réouverture eut lieu le 16 mai 1840 avec *le Pré-aux-Clercs*, et de ce jour commence une période assez connue pour qu'il suffise d'en rappeler les grandes lignes.

L'exploitation d'une nouvelle salle est généralement une cause de bénéfices pour le directeur ; (il faut une malechance spéciale, comme celle que connut le théâtre Ventadour en 1829 pour déroger à cette règle). On y vient pour voir, autant que pour entendre ; le changement de cadre donne aux choses un aspect intéressant ; l'attrait même des reprises est plus vif. Il en fut ainsi pour l'Opéra-Comique qui pendant cinq années prospéra, sans rencon-

trer pourtant des œuvres de premier ordre; à peine faut-il excepter les trois actes que lui servait ponctuellement, comme une rente annuelle, le maître Auber : *Zanetta* (18 mai 1840), *les Diamants de la Couronne* (6 mars 1841), *le Duc d'Olonne* (4 février 1842), *la Part du Diable* (16 janvier 1843), *la Sirène* (26 mars 1844), *la Barcarolle* (22 avril 1845). Mais déjà Crosnier, en homme avisé, avait rétrocédé son privilège à M. Basset que commanditaient le marquis de Raigecourt, pair de France, et le comte de Saint-Maurice, introducteur des ambassadeurs à la cour de Louis-Philippe.

Les chances favorables du hasard auraient mieux fait l'affaire que les hauts titres des bailleurs de fonds. Malgré le succès des *Mousquetaires de la Reine*, d'Halévy (3 février 1846), de *Ne touchez pas à la Reine*, de Boisselot, un nom bien oublié

aujourd'hui (16 janvier 1847), et d'*Haydée*, d'Auber (28 décembre de la même année), M. Basset se heurta bientôt à d'assez grosses difficultés pécuniaires. La Révolution de 1848 acheva de compromettre la situation, et les embarras financiers auraient pu aboutir à un désastre si, par une idée aussi étrange qu'heureuse, Ledru-Rollin, alors ministre de l'intérieur, ne s'était avisé d'aller chercher comme directeur un peintre, étranger jusque-là aux choses de théâtre, mais qui justement devait se créer dans cette partie un renom spécial, M. Emile Perrin.

Les neuf années de cette gestion comptent parmi les plus brillantes du théâtre. Il suffit de rappeler, entre autres pièces jouées alors : *le Val d'Andorre*, d'Halévy (6 novembre 1848), *le Caïd*, d'Ambroise Thomas (3 janvier 1849), *le Toréador*,

d'Adam (18 mai 1849), *la Fée aux Roses*, d'Halévy (1er octobre 1849), *les Porcherons*, de Grisar (12 janvier 1850), *le Songe d'une Nuit d'été*, d'Ambroise Thomas (20 avril 1850), *Giralda*, d'Adam (20 juillet 1850), *la Chanteuse voilée*, de Victor Massé (26 novembre 1850), *Bonsoir, monsieur Pantalon*, de Grisar (19 février 1851), *Galathée*, de Victor Massé (14 avril 1852), *le Père Gaillard*, de Reber (7 septembre 1852), *les Noces de Jeannette*, de Victor Massé (4 mars 1853), *l'Etoile du Nord*, de Meyerbeer (16 février 1854), *le Chien du Jardinier*, de Grisard (16 janvier 1855), *les Saisons*, de Victor Massé (22 décembre 1855), *Manon Lescaut*, d'Auber (23 janvier 1856), *Maître Pathelin*, de Bazin (12 décembre 1856), *Psyché*, d'Ambroise Thomas (26 janvier 1857).

A cette nomenclature, il faut

joindre celle des interprètes qui par leurs talents assuraient la victoire et composaient en effet une troupe émérite. Roger venait de quitter l'Opéra-Comique pour l'Opéra, mais tour à tour ou simultanément on put applaudir à la salle Favart Audran, Jourdan, Mocker, Hermann-Léon, Sainte-Foy, Bataille, Bussine, Couderc, Ricquier, Ponchard, Faure, Mmes Darcier, Révilly, Ugalde, Lemercier, Miolan (devenue Mme Carvalho), Lefebvre (devenue Mme Faure), Caroline Duprez (devenue Mme Vandenheuvel), Wertheimber et Marie Cabel.

M. Emile Perrin céda la place à M. Nestor Roqueplan, qui arrivait de l'Opéra, où il avait donné une assez triste idée de ses talents d'administrateur; il échoua pareillement à l'Opéra-Comique, où il ne trouva qu'une œuvre en deux ans et demi, *le Pardon de Ploermel*, de

Meyerbeer (4 avril 1859). Son successeur, M. Beaumont, fut moins heureux encore; du 18 juin 1860 au 26 janvier 1862, il ne trouva que le déficit et la ruine.

C'est à M. Emile Perrin qu'échut de nouveau, par volonté ministérielle, le soin de rétablir l'ordre. Il revint et repartit presque aussitôt, appelé à la direction de l'Opéra (décembre 1862); mais il avait eu le temps de monter *Lalla-Roukh*, de Félicien David (12 mai 1862) et de remettre à flot la barque dont M. de Leuven prit alors le gouvernail et qu'il conserva jusqu'en 1874, d'abord avec M. Ritt, directeur actuel de l'Opéra, ensuite avec M. du Locle.

De ce temps datent *Lara*, dernier ouvrage de Maillart (21 mars 1864), *le Capitaine Henriot*, dernier ouvrage du savant Gevaërt, qui depuis a quitté le théâtre pour le livre et se

consacre aujourd'hui à la direction du Conservatoire de Bruxelles (29 décembre 1864), *le Voyage en Chine*, de Bazin (9 décembre 1865), *Mignon*, d'Ambroise Thomas (17 novembre 1866), la pièce du répertoire de l'Opéra-Comique qui dans le moins de temps a eu le plus grand nombre de représentations, *le Premier jour de bonheur* (15 février 1868) et *Rêve d'Amour* (20 décembre 1869), les deux derniers ouvrages d'Auber, *l'Ombre*, de Flotow (7 juillet 1870), et *le Kobold*, d'Ernest Guiraud (26 juillet 1870), joué, pour ainsi dire, *in extremis*, à l'heure où toute musique allait se taire devant le bruit du canon.

La terrible guerre de 1870 vint redoubler l'activité de nos compositeurs, comme aussi modifier par un côté le caractère de leur inspiration. Le deuil de la patrie avait tari leur joie et assombri leurs pensées. Il

semble que, sans aller jusqu'à dire qu'elle se soit germanisée, la muse de l'Opéra-Comique est devenue plus sévère. Le drame s'est mêlé à la comédie; les sujets tristes sont moins rares; le style a pris plus d'ampleur; on procède de *Mignon* plus volontiers que du *Domino noir*.

Une circonstance fortuite devait, du reste, contribuer à cette transformation. Brûlé pendant la Commune, le Théâtre-Lyrique n'existait plus; les compositeurs qui trouvaient là un débouché durent frapper aux portes de la salle Favart, et l'Opéra-Comique, débarrassé d'une concurrence dangereuse, ne put mieux faire que de tendre à ces nouveaux venus une main secourable. M. du Locle, associé à M. de Leuven dans le courant de l'année 1870, encouragea ce mouvement, et, si sa direction aboutit plus tard à la

faillite, il faut reconnaître du moins qu'elle fut singulièrement profitable à l'art national et qu'on fit pendant cinq années, de 1872 à 1876, une besogne glorieuse, sinon fructueuse.

En dehors des *Noces de Figaro*, de *Roméo et Juliette*, empruntés à l'ancien Lyrique, on donna en 1872 *le Passant*, de Paladilhe (24 avril), *Djamileh*, de Bizet (22 mai), *la Princesse Jaune*, de Saint-Saëns (12 juin), *Don César de Bazan*, de Massenet (30 novembre); en 1873, *le Roi l'a dit*, de Léo Delibes (24 mai); en 1874, *le Florentin*, de Lenepveu (25 février); en 1875, *Carmen*, de Bizet (3 mars); en 1876, *Piccolino* (1), de Guiraud (11 avril), c'est-à-dire que dans cette courte période

(1) Cette dernière pièce reçue et préparée par M. du Locle, fut mise au point par M. Emile Perrin, chargé d'administrer l'Opéra-Comique, son ancien théâtre, tandis que se liquidaient les affaires embrouillées de la dernière gestion.

se produisirent avec éclat presque tous ceux qui occupent aujourd'hui la première place : Massenet, dont on n'avait joué encore qu'un petit acte à l'Opéra-Comique, *la Grand'-Tante* (3 avril 1867) ; Saint-Saëns, qui abordait la scène pour la première fois ; Léo Delibes, qui depuis le brillant succès de *Coppelia*, à l'Opéra, avait définitivement déserté l'opérette ; Lenepveu, qui, la veille, était un inconnu ; Bizet, qui arrivait ainsi à l'apogée de sa carrière ; Guiraud, enfin, dont l'Opéra-Comique n'avait encore accueilli que deux levers de rideau, *Sylvie*, (11 mai 1864), et *le Kobold*, déjà cité.

L'avènement de M. Carvalho au poste directorial remonte à 1876 ; or, par le choix des ouvrages qu'il a repris, par la nature de ceux qu'il a lancés, on peut dire qu'il a plus nettement encore accusé les ten-

dances de son prédécesseur. Peut-être tenait-il médiocrement à une restauration durable du Théâtre-Lyrique ; de toute façon, il s'est arrangé pour en rendre le besoin moins sensible, car il a donné asile à des ouvrages qui souvent se rapprochaient fort de l'opéra et d'où, par exemple, le *parlé* avait complètement disparu, laissant la place au récitatif. Sans mentionner les reprises qui ont été nombreuses et presque toujours heureuses, nous rappellerons : *Cinq-Mars*, de Gounod (5 avril 1877), *Suzanne*, de Paladilhe (30 décembre 1878), *Jean de Nivelle*, de Léo Delibes (8 mars 1880), *les Contes d'Hoffmann*, d'Offenbach (10 février 1881), *Lakmé*, de Léo Delibes (14 avril 1883), *Manon*, de Massenet (19 janvier 1884), *le Chevalier Jean*, de Victorin Joncières (11 mars 1885), *Une nuit de Cléopâtre*, de Victor Massé

(25 avril 1885), *Proserpine*, de Saint-Saëns (16 mars 1887), *le Roi malgré lui*, de Chabrier (18 mai 1887). Citons encore quelques ouvrages, bien accueillis par le public, mais de plus modeste envergure : *les Amoureux de Catherine*, le début au théâtre d'H. Maréchal (8 mai 1876), *Attendez-moi sous l'orme* (11 février 1882), également le début de V. d'Indy, *le Portrait*, de Lajarte (18 juin 1883), *la Surprise de l'amour*, *l'Amour médecin* et *Joli Gilles*, de Poise (31 octobre 1877, 20 décembre 1880 et 9 octobre 1884).

Ce n'est pas ici le lieu de juger les avantages et les inconvénients de cette transformation occulte de l'Opéra-Comique en Théâtre-Lyrique ; elle nous a valu toutefois des œuvres curieuses à plus d'un titre et de remarquables interprètes. Est-il besoin de rappeler que pour succéder à MM. Montaubry, Achard, Capoul,

Gailhard, Crosti, Lhérie, Troy, Gourdin, Mmes Cico, Bélia, Girard, Galli-Marié, Marie Roze, nous avons eu MM. Duchesne, Nicot, Ismaël, Bouhy, Melchissédec, Fugère, Bouvet, Talazac, Taskin, Mmes Miolan-Carvalho, rentrée après la guerre, Zina Dalti, Chapuy, Ducasse, Brunet-Lafleur, Bilbaut-Vauchelet, Isaac, Van Zandt, Heilbron et Salla?

Ces diverses énumérations suffisent à prouver que, pendant les quarante-sept années qu'a subsisté la seconde salle Favart, ce théâtre, par l'intelligence artistique des directeurs qui s'y sont succédé, par les œuvres qui y ont été représentées, par les chanteurs qui s'y sont produits, a brillé d'un continuel éclat. Longue est la liste des batailles qu'on a livrées, longue aussi la liste des vainqueurs.

L'incendie du 25 mai 1887, survenu pendant une représentation de

Mignon, a fait brusquement du présent le passé. D'autres constructions deviennent nécessaires; les conditions mêmes d'existence de ce théâtre essentiellement populaire, et où la tradition tenait une si grande place, risquent de se trouver modifiées; une nouvelle série commence dans les annales de l'Opéra-Comique qui peut dire comme l'héroïne d'Ambroise Thomas :

Qui sait où nous serons demain?
L'avenir est à Dieu, le temps est dans sa main

Avant que la troisième salle Favart renaisse de ses cendres il est, en effet, malaisé d'augurer le sort qui l'attend. Souhaitons-lui du moins de rendre à l'art et aux artistes autant de services que ses deux aînées; souhaitons-lui une carrière aussi glorieuse, et, puisque tout doit finir, une fin moins terrible.

TABLE

Pages

PRÉFACE..... 5

Première période (avant 1718)... 9
Deuxième période (1718-1745). . 15
Troisième période (1745-1762)... 20
Quatrième période (1762-1783).. 27
Cinquième période (1783-1801).. 35
Sixième période (1801-1824)..... 42
Septième période (1824-1829..... 46
Huitième période (1829-1832).... 49
Neuvième période (1832-1840)... 51
Dixième période (1840-1887)..... 54

Émile COLIN. — Imprimerie de Lagny.

A. DUPRET, Éditeur
[illegible] RUE DU MONTIER

MÊME COLLECTION :

RICHARD WAGNER
ET
LE ROI DE BAVIÈRE
Lettres inédites par Jacques Naud-Cave
Petit in-24 . . . . . 1 fr.

CHARLES GRADA
L'UNIVERSITÉ
DE
SALAMANQUE
Petit in-24 . . . . . 1 fr.

NOMBREUX OUVRAGES
En préparation pour la même collection

PARIS. — IMP. DE LAGNY

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 092 371 5

~~DUE DEC 18 '38~~

DUE SEP 27 '39

~~DUE OCT 11 '39~~

~~DUE MAY 24~~ 40

DUE JUN 23 '47

MAR 21 1951

AUG 4 '52 H